

друг с другом, какое влияние они оказывают друг на друга. По существу характер связи между элементами задает и целостность системы, и возникновение эмергентных свойств. Таким образом, эффективная межлингвистическая коммуникация, обладая специфическими характеристиками, с одной стороны, является необходимым и достаточным условием сохранения многокультурности мира в процессе политической, экономической и культурной интеграции. С другой стороны, межлингвистическая коммуникация является основой глобальных изменений, взаимообогащая культуры и систематизируя универсальные человеческие ценности, придавая всей системе новые характеристики, которые еще предстоит изучить.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- 1 Кунцица В.Н., Казаринова Н. В., Погольша В. М. Межличностное общение. – СПб.: М.; Харьков, Минск: Питер, 2001. – С. 44
- 2 Бергельсон М. Б. Основы коммуникации // Межкультурная коммуникация: Сб. учебных программ. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1999. – С.26
- 3 Парыгин Б. Д. Анатомия общения. – СПб.: Из-во В. А. Михайлова, 1999. – С. 181
- 4 А.В. Петровский, М.Г. Ярошевский. Психология – М.: Изд. центр «Академия», 2002. – С.245
- 5 Fillmore Ch. Topics in lexical semantics // Cole R.W. (ed) Current issues in linguistics. – Bloomington, Indiana University Press, 1975. – P.114
- 6 Кунцица В.Н., Казаринова Н. В., Погольша В. М. Межличностное общение. – СПб.: М.; Харьков, Минск: Питер, 2001. – С.14-15
- 7 Там же, – С.15
- 8 Елизарова Г. В. Культура и обучение иностранным языкам. – СПб.: КАРО, 2005. – С.236
- 9 Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Этнопсихологические проблемы семантики. – М.: Русский язык, 1978. – С. 57.
- 10 Олешко В. Журналистика как творчество. – Екатеринбург: Из-во Урал. ун-та, 2002. – С. 12.

## СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА

*Кардапольцева В.Н., г. Екатеринбург*

### ИДЕНТИФИКАЦИЯ ПОЛЯ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ТЕОРИЙ НАЧАЛА XX ВЕКА

Процесс формирования общественной и государственной политики в отношении культуры и искусства требует пристального научного изучения, что привело к появлению в начале XX века новой научной дисциплины — социологии искусства. Это достаточно новое направление в отечественном науковедении. До сих пор не обозначены четкие границы сферы ее научного поиска, что, как кажется, вполне естественно, поскольку это междисциплинарная область познания, которая находится на границе находится социологии, искусствознания и, в меньшей степени, политики, экономики.

В западном науковедении это направление уже имеет свою историю и одним из видных теоретиков является Пьер Бурдьез[1], французского исследователя, «чьи труды во многом способствовали прояснению и консолидации взглядов в этой области. В последние годы на русском языке издан ряд переводов его работ, а также статьи и монографии, в которых излагаются основные положения его теории»[2]. Ему принадлежит введение в научный оборот понятия поле искусства, куда он относит все, что связано с производством, потреблением и закономерностями искусства как феномена культуры. Одна из отечественных исследовательниц Марина Магидович, работающая в области этого достаточно нового направления, выделяет три направления в рамках социологии искусства: Первое – социологическое искусствознание или социологическая эстетика, второе – социология худо-

жественного потребления, третье — социология художественного труда[3]. Все три направления можно объединить на основе введенного П. Бурдьё понятия «поле искусства», в отечественной науке более привычно как понятие «художественная жизнь общества»[4]. «Разумеется, основной вклад Бурдьё заключался не во введении нового термина. С таким же успехом можно использовать применяемые другими авторами понятия “сфера” или “мир” искусства. Важно то, что признается равноправие искусства с другими “социальными полями”, оно не вычленяется как нечто противостоящее обществу, а включается в единую социальную систему. В такой формулировке становится очевидным, что предметом социологии искусства как научной дисциплины является изучение всех видов практик, характеризующих поле искусства, и закономерностей их взаимодействия. Поле искусства обладает существенной автономией, определяемой спецификой действия в нем общих закономерностей и взаимодействия с другими полями. Исходя из этого, можно говорить о социологии искусства как о научной дисциплине, изучающей специфические аспекты деятельности и взаимодействий в поле искусства. В это определение логично вписываются все существующие (да и потенциально возможные) направления, которые их авторы неоправданно разграничивают»[5].

«Для социолога, занимающегося проблемами, связанными со взаимодействием поля искусства с другими социальными полями, значимо только то искусство, которое в рассматриваемый момент признается таковым в достаточно больших социальных группах. В России, как нигде, исторические условия способствовали формированию самого широкого интереса к проблемам взаимосвязи художественного творчества с общественными институтами и идеями. В отсутствие каких-либо признаков свободы и гласности, при полном подчинении всех сфер общественной жизни, включая даже религию и церковь, контролю государственной бюрократии, при жесточайшей цензуре над средствами информации искусство, а в особенности литература, стало основным и единственным средством выражения общественной мысли. Борьба направлений в литературе, живописи, музыке стала отражением борьбы политической. Не случайно литературные критики Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Писарев сыграли в политической истории России роль, более свойственную руководителям и идеологам политических партий и направлений. В центре дискуссий оказались представления о роли искусства в обществе. Сторонники идеи “искусства для искусства” утверждали, что критерии прекрасного, которым должен следовать художник, вечны и неизменны. В противовес этому их противники выдвигали принципы “народности”, которая понималась как выражение подлинно народной жизни и прогрессивных социальных стремлений вообще. В этой полемике Чернышевский выдвинул идею социальной и исторической обусловленности эстетических идеалов. Этим он во многом предвосхитил базовую предпосылку, положенную в основу последующими теоретиками социологического искусствознания в рамках социологии искусства. Позднейшие тенденции развития этой отрасли знаний часто соотносят с марксистской традицией, хотя точнее было бы определить такой подход как детерминистский. Существенно отметить, что ни Маркс, ни Энгельс не занимались вопросами искусства. В предельно упрощенном виде так называемая “марксистская социология искусства” базируется на нехитром силлогизме: искусство есть одна из форм общественного сознания — сознание определяется экономическими условиями общества — следовательно, искусство, его направления, его содержание, его формы также связаны с экономикой, с развитием производительных сил и производственных отношений. Приверженцам такого упрощенного подхода можно было бы возразить словами самого Маркса: “Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего...”[6].

«Арнольд Хаузер, рассмотревший во втором томе своей трехтомной “Социологии искусства” [7] все аспекты отношений между обществом и художником, отмечал многоплановый и амбивалентный характер этих взаимоотношений: иногда художник предвосхищает те или иные повороты в общественном развитии, в иных случаях - является исполнителем социального заказа. В другой работе он отмечал: “Искусство социально обусловлено, но не все в искусстве можно дефинировать в социологических понятиях» [8]. Помимо чисто социологических аспектов, Хаузер вводит в исследование эстетические и психологические моменты. Исходным для Хаузера является понятие о человеческих ценностях, которые отражаются в любом произведении искусства.

Расцвет отечественной школы марксистской социологии искусства пришелся на 1920-е годы. Основные теоретические предпосылки были сформулированы в работах Г.В. Плеханова, который видел задачу объективного анализа искусства в переводе “с языка искусства на язык социологии, чтобы найти то, что может быть названо социологическим эквивалентом данного литературного явления” [9]. Это направление, успешно вписывавшееся в коммунистическую идеологию, пользовалось государственной поддержкой. В 1925 году была организована социологическая секция Института археологии и искусствознания, входившего в Российскую ассоциацию научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН). Ее руководитель В.М. Фриче формулировал основную задачу секции как “построение социологии быта и искусства как дисциплины, устанавливающей закономерную зависимость и связь между определенными формами и типами общественных организаций и соответствующими им формами и типами материальной культуры” [10]. В основу работы было положено “приложение метода исторического материализма к принципиальным проблемам археологии и искусствознания”. Несмотря на некоторую упрощенность целевой установки и методологии, в рамках секции проводились достаточно серьезные исследования, основная идея которых сводилась к сопоставлению социальных условий и идеологий со стилистическими особенностями творчества художников соответствующей эпохи. Идеи социальной детерминированности искусства в той или иной мере затрагивались в работах ученых, сформировавших “формальную школу” литературоведения (Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум и др., особенно в работах конца 1920-х годов, в том числе посвященных проблематике “литературного быта”). К исследованиям искусства с социологических позиций примыкали в этот период и работы по психологии искусства. Таким образом, освобожденные от крайностей редукционизма, социологические подходы так или иначе внедрялись в смежные области знания, прежде всего в искусствоведение. В качестве примера (и только примера, поскольку перечисление было бы слишком громоздким и непродуктивным) можно сослаться на развитие взглядов известного немецкого, а впоследствии американского ученого Эрвина Пановского, основоположника иконологического изучения живописи. Основная мысль его, в самом кратком изложении, сводилась к тому, что полностью оценить значение произведения искусства можно лишь в контексте творчества художника, более того — в контексте всех временных и локальных особенностей соответствующей цивилизации. Заслуживают упоминания и взгляды Питирима Сорокина. Он также исходил из того, что тип культуры и искусства определяется типом общества или же, напротив, является его характеристикой. Ему принадлежит несколько парадоксальный вывод о том, что “коммунисты и фашисты в политике — аналоги модернистов в изобразительном искусстве”, тем самым подчеркивая, границы искусства, литературы в частности, сливаются с рамками социума в целом.

## ЛИТЕРАТУРА:

- 1 Бурдые П. Поле политики, поле социальных наук, поле журналистики // Социоанализ Пьера Бурдые. Альманах Ин-та социологии РАН. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2001. С. 112—114. Бурдые П. Поле литературы // *Новое литературное обозрение*, №45, 2000, С. 22-87.
- 2 Магидович Марина. Поле искусства как предмет исследования
- 3 См. Там же
- 4 Перов Ю.В. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. Л.: Изд-во ЛГУ, 1980; Введение в социологию искусства. СПб.: Алетейя, 2001; Художественная жизнь современного общества / Под ред. К.Б. Соколова. Т. 1. СПб., 1996.
- 5 Там же
- 6 Маркс К. Собр. соч. Т. 12. С. 738.
- 7 Hauser A. *Sociologie der Kunst*. MЯnchen, 1974.
- 8 Hauser A. *Philosophie der Kunstgeschichte*. MЯnchen, 1958, цит. по: Бернштейн Б.М. "Кризис искусствознания" и институциональный подход // Советское искусствознание. Вып. 27. М.: Советский художник, 1991. С. 287.
- 9 Плеханов Г.В. Литература и эстетика. Т. 1. М., 1958. С. 129.
- 10 Яворская Н.В. Из истории советского искусствознания. О французском искусстве XIX—XX веков. М.: Советский художник, 1987. С. 27

*Мочалова Н.Ю., г. Нижний Тагил*

## МАССОВОЕ ИСКУССТВО КАК УНИВЕРСАЛЬНОЕ СРЕДСТВО КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ

К словам «масса», «массовое» у культурологов, социологов, искусствоведов отношение чаще всего негативное, реже – настороженное, иногда – объективное. Редко какому социально-культурному явлению доставалось столько злонамеренной критики, сколько массовой культуре в целом и массовому искусству, в частности. Но массовая культура представляет огромные презентативные объемы, реципиентами которой являются миллионы людей, что лишь упрочивает его жизненную силу.

Жизнестойкость и распространенность массовой культуры имеет объективные основания. Сила массовой культуры в ее демократизме, доступности, оправданности личностных ожиданий, внимании к человеку, апелляции к его фундаментальным чувствам, представлениям и социальным ожиданиям. Самые искренние чаяния подавляющего большинства сводятся к желанию благополучия, счастья, здоровья, взаимопонимания в семье, успешности в работе, социальной защищенности своего бытия. Соответственно, востребованы те художественные произведения, в которых эти социальные ожидания очевидно заявлены и представлены в привлекательной художественной форме. Нормально, что массовая аудитория любит романы, фильмы, спектакли, в которых добро традиционно сильнее зла; Золушка за долготерпение, трудолюбие, добропорядочность получает своего принца, бескорыстный страж порядка противостоит клану мафиози и «спасает мир», «плохой парень» исправляется и становится ценным социальным субъектом. Это – свидетельство общественного душевного здоровья. Ибо социальное назначение культуры – производство и воспроизводство норм, образцов, ценностей, создающих оптимальный фон социального взаимодействия и толерантной терпимости, исключающих разрушительное отношение к человеку и обществу. Поэтому преступник, лжец, законченный циник не может быть «героем» массового искусства по определению.

Появление массовой культуры и массового искусства связано с глобальными социокультурными сдвигами, а не с порчей природного безупречного вкуса огромного числа людей, веселящихся на луту в хороводах и завещающих нам это бесхитростное занятие.

В обществе всегда была культура, создаваемая как самим народом, так и для народа, всегда было народное культуропотребление. В определенной мере такую культуру можно